

Lo spettacolo immersivo: esperienze di teatro mediterraneo

di *Valentina Garavaglia*
valentina.garavaglia@iulm.it

We cannot speak of Gibellina without addressing the idea of time, of memory and of their effects on the present and the future, of its relation to man confronted with ruins. More precisely, with the ruins left by the earthquake that struck the towns that had for centuries stood in the Belice Valley during the night between January 14 and 15, 1968. Since that time, to get back on its feet, Gibellina has engaged in an intensive process of reconstruction, with art and theater as leading players. The Gibellina theater experience is an example of total theater: only a spectator, an active and participating visitor can fully comprehend the scope of a show in which the person is drawn in by a natural event, which serves as prologue and epilogue of each performance.

Vi è un luogo nel cuore del Mediterraneo, Gibellina, dove si è verificata un'esperienza, unica nel suo genere, che potremmo definire non solo di «teatro totale», ma di coinvolgimento totale dei sensi dello spettatore e degli spettatori *tout court*. L'intensa attività teatrale intrapresa in questo piccolo centro ai confini dei crocevia culturali ufficiali, rappresenta il modello di un teatro totalizzante, proiezione di un dramma dell'immaginario, dove lo spettatore è protagonista partecipe e attivo, poiché la misura della rappresentazione non è più, o non solo, l'attore, ma l'essere umano coinvolto da un evento naturale, che fa da prologo e da epilogo a ogni rappresentazione che lì vada in scena.

Considerare il senso del tempo e della memoria è condizione indispensabile per comprendere una rosa di esperienze di teatro fiorite nell'ambito delle *Orestiadi* di Gibellina come reazione dell'uomo di fronte alle rovine o più precisamente alle macerie di paesi interi cancellati dal terremoto avvenuto tra il 14 e il 15 gennaio del 1968 nella valle del Belice¹.

¹ P. Mantovani, *Rifondazione di una città tra utopia e realtà*, in M. Bignardi, D. Lacagnina, P. Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Artemide, Roma 2008, p. 31.

In quel frangente, agli abitanti di allora appare, anche se all'inizio in modo certamente non consapevole, «la coscienza della fatalità, intesa come limite ineludibile e misterioso nella sua radice e nel suo complesso»² e ad essa si accompagna il senso del tragico derivato da un'esperienza interiore segnata da un sentimento di pietà e di terrore³.

Il primo problema che si pose, innanzi a chi era corresponsabile della rinascita di questa città, fu quello di restituire la forza della speranza a gente che fuggiva per ogni parte del mondo temendo di non più tornare. [...] La sfida era restare a Gibellina contro ogni speranza. [...] Ridare la speranza era dunque fondamentale per resistere. [...] Serviva una ricostruzione che facesse ricongiungere i fili della storia di un piccolo centro di contadini, servi della gleba, ai grandi centri culturali che nel passato s'erano insediati in quel territorio e avevano lasciato traccia del loro passaggio⁴.

Il confronto con il tema della morte e della fatalità suscita negli abitanti la consapevolezza di una coscienza sociale e di gruppo, desiderosa di cambiamento e di riscatto, che deve lottare con le strutture allora esistenti, rappresentate per lo più dalle istituzioni, per potersi affermare e per riuscire a rielaborare una risposta costruttiva attraverso nuove energie progettuali che prendano le distanze dal passato e superino fantasmi e paure dell'avvenire.

La dimensione immaginaria del teatro incomincia, in principio in modo larvato, a farsi breccia nella vita concreta e materiale di allora, per lasciare poi un segno tangibile nella ricostruzione dei decenni successivi, e non certo per motivi di ordine estetico. Infatti, all'indomani del terremoto, «in nome del valore delle origini si apre un processo al presente, contro il quale ci si richiama alle virtù del passato. Prima fra tutte l'autenticità perduta»⁵.

A Gibellina si manifesta, in concomitanza col bisogno di ricostruzione, l'atteggiamento umano che, secondo una lettura antropologico-teatrale,

² A. Cascetta, «La tragedia inattuale. Un'ipotesi di ricerca», in *Comunicazioni sociali*, anno VIII, n. 1-2 gennaio-giugno, 1986, p. 3.

³ *Ibidem*. Infatti, la coscienza del tragico «si lega all'intuizione del limite ineludibile, inseparabile dalla condizione dell'uomo, all'ambiguità e contraddittorietà dell'umano, al sapere della sofferenza» (A. Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Laterza, Bari 2009, p. 3).

⁴ L. Corrao, *Introduzione*, in D. Cammarone, *I Maestri di Gibellina*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 11, 12, 13.

⁵ M. Borie, *Antropologia*, in A. Attisani (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 344.

mette in atto un meccanismo-base che si realizza in una coazione allo spettacolo. E questo a partire fin dall'immediato dopo terremoto, vero dramma sociale, che ha coinvolto tutti i livelli dell'organizzazione, dallo Stato alla famiglia. Al proposito, si pensi alle parole di Victor Turner, laddove afferma:

le radici del teatro sono dunque nel dramma sociale, e il dramma sociale si accorda benissimo con la forma drammatica che Aristotele ha ricavato dalle opere dei tragici greci [...]. Il teatro deve la sua genesi specifica alla terza fase del dramma sociale, una fase che è essenzialmente un tentativo di attribuire un significato agli eventi « social-drammatici ».

In effetti il teatro è un'ipertrofia, un'esagerazione di processi giuridici e rituali [...]. C'è perciò nel teatro qualcosa del carattere di indagine, di giudizio e persino di punizione proprio della prassi legale, e qualcosa del carattere sacrale, mitico, numinoso, addirittura «sovrannaturale» dell'azione religiosa, a volte fino ad arrivare al sacrificio ⁶.

Ogni dramma sociale, infatti, implica una rottura che può produrre una crisi crescente, oppure una frattura o una svolta nelle relazioni fra i membri di un determinato ambiente. Ciò porta, spesso, a produrre qualcosa di nuovo: innanzitutto un metacommento, rappresentato da una storia che il gruppo racconta a se stesso e su se stesso per facilitare la lettura dell'esperienza vissuta, attraverso l'esperienza stessa, oppure attraverso modalità inedite che favoriscono la riflessione critica all'interno di simboli culturali⁷. Proprio per queste ragioni,

il teatro a Gibellina ha svolto un ruolo e una funzione più complessa e delicata di quella del semplice evento teatrale. [...] Il progetto teatrale si pone come momento capace di attualizzare le lacerazioni antiche e prossime in una prospettiva di azione futura, come a coagulare di contro le spinte centrifughe e intorno alle proprie ineliminabili radici una ipotesi di unità tra passato e presente, tra memoria e inedita dimensione quotidiana⁸.

Da questi presupposti teorici si può capire allora perché, per risollevarsi dalla tragedia, Gibellina abbia attivato un intenso programma di ricostruzione culturale che ha visto come protagonisti l'arte, il teatro, l'uomo: qui ci sono i ruderi del terremoto che, coperti dal Cretto di Alberto Burri, sono divenuti fra le più imponenti opere europee di Land Art; qui si erge Gibellina Nuova con le

⁶ V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 34.

⁷ Cfr. R. Tessari, *Teatro e Antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma 2004, pp. 20-26.

⁸ S. Troisi, «Il teatro», in *Labirinti*, anno I, n. 2, luglio 1988, p. 41.

sue sculture antiscultoree e le sue architetture urbane; qui sorge il Baglio Di Stefano, sede di prestigiose raccolte di opere d'arte contemporanea; qui, da quasi quarant'anni, si svolgono le Orestadi, manifestazione teatrale che ha visto coinvolti centinaia di artisti di fama internazionale⁹.

Dove sorgeva un tempo la città ora distrutta, Alberto Burri, di concerto con Ludovico Corrao, il sindaco della ricostruzione¹⁰, decide di stendere un sudario di cemento sopra le macerie, sopra i morti, una sorta di mausoleo segnato da grosse fenditure che riprendono e ripercorrono lo schema delle strade e i vicoli di Gibellina.

Il grande cretto come nuova immagine della vecchia Gibellina [...]. Il «cretto» o crepa, quasi figurazione della terra che ha tremato, diventa percorso, dove si trovano le vecchie strade, labirinto della memoria che ripropone una vita¹¹.

Il *Cretto* è la *skené* per eccellenza che ricalca la scena del teatro greco delle origini: realizzato dall'artista dopo la visita delle vicine rovine di Segesta e Selinunte, è una scena «nuda e scarna di artifici, ambientata in contesti naturali»¹² in cui perdersi, come in un labirinto.

Burri interviene creando una scena nuova e modificando quel paesaggio con un nuovo *ethos*, intendendo questo termine in senso mitico, come luogo di dimora, distretto, luogo di pascolo, oppure, come nel caso in analisi, come «luogo comprensivo della totalità dell'esistenza»¹³, come luogo in cui immergersi, appunto, grazie al teatro.

Il *Cretto* si fa scena nel paesaggio mediterraneo, mettendo in evidenza la presenza di una lontananza e, nel contempo, un mondo tutto interiore, ma, legandosi al tema della memoria, produce altresì un contrasto tra visibile e invisibile:

⁹ Sull'argomento si veda V. Garavaglia, *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 135-309.

¹⁰ Ludovico Corrao (Alcamo, 1927-Gibellina, 2011), avvocato, poi deputato e senatore è eletto dal 1969 al 1994 sindaco di Gibellina. L'anno precedente la sua scomparsa, è stato realizzato un film-documentario, con la regia e la sceneggiatura di Elisabetta Sgarbi, intitolato *Quiproquo*.

¹¹ A. Zanmatti, Documento autografo, consultato in data 9.7.2015, disponibile all'indirizzo http://ffmaam.it/GALLERY/0-1162748966-DOCUMENTI-8586_burri_zanmatti.pdf.

¹² R. Olivieri, in M. Calvesi, C. Sarteanesi (a cura di), *Alberto Burri*, Skira, Ginevra-Milano 2008, p. 37.

¹³ M. Venturi, M. Ferriolo, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma 2002, p. 13.

Ciò che conta è la presenza dell'invisibile, data nel silenzio, nel presagio, nell'accenno, ciò che fa sì che il paesaggio si associ, non già alla storia, ma al mito, non alla presenza – sia pure passata – dell'uomo, ma a quella nascosta, ma proprio perciò tanto più evidente¹⁴.

A vegliare su Gibellina è la Fondazione *Orestyadi*¹⁵, promotrice del festival teatrale che deve il suo nome all'*Oresteia*, la trilogia di Eschilo, messa in scena, interamente riscritta e reinterpretata, da Emilio Isgrò tra il 1983 e il 1985 con il titolo di *Agamènnuni* (1983), *I Cuèfuri* (1984) e *Villa Eumènidì* (1985) per la regia di Filippo Crivelli e le macchine spettacolari di Arnaldo Pomodoro¹⁶.

Grazie all'intensa attività teatrale intrapresa dalla Fondazione, il passato viene assorbito dalla scena, si imprime nel territorio, viene raccontato, agito, vissuto; gli spettacoli fanno leva sulla memoria collettiva e su quella storica, intese come esperienze vive che assumono le forme di un rituale in cui l'identità individuale diviene testimone dell'identità di gruppo.

Questo accade fin dalle prime manifestazioni degli anni '80, andate in scena sui Ruderi, i cui protagonisti sono gli abitanti del luogo, gli sfollati, mescolati a un pubblico, locale e non solo, sgomento e partecipe: *Gibella del Martirio* e *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* (1982) di Emilio Isgrò.

Tali rappresentazioni, in particolare, sono espressione, ed esemplificazione in questa sede, di un teatro mediterraneo in cui immergersi per rielaborare il proprio Sé e sopravvivere al ricordo, un teatro generato dalla partecipazione degli spettatori alla rappresentazione, degli abitanti alla rappresentazione, della rappresentazione alla storia:

attraverso la liturgia teatrale l'individuo si identificava con il gruppo, acquistava ampiezza, per dirla come Broch, il granello di sabbia si avvertiva grande come un oceano; per converso, quel rito senza la partecipazione di popolo diventava vuoto fantasticare, privo di ossatura. A teatro veniva, infatti, a risaltare l'aspetto umano che in sé accoglie il suo contenuto [...] ed era in

¹⁴ G. Carchia, *Per una filosofia del paesaggio*, in P. D'Angelo, *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 214.

¹⁵ La Fondazione è costituita nel 1992 per volontà di Ludovico Corrao e prosegue nella nuova forma giuridica l'esperienza culturale iniziata con l'Associazione nel 1981, con lo scopo di «raccolgere, salvaguardare, valorizzare e potenziare tutto il patrimonio di attività culturali in senso ampio espresso dalla città di Gibellina a partire dalla sua ricostruzione» (Fondazione Orestyadi (a cura di), *Annali 1978/2006*, Edizioni Orestyadi, Alcamo 2006, p. 5).

¹⁶ V. Garavaglia, *L'effimero e l'eterno*, cit., pp. 154-186, e la relativa bibliografia.

questo rivolgersi alla comunità come al naturale fuoco ottico che l'artista acquisiva realmente corpo, ampiezza, acquisiva i suoi temi¹⁷.

Gibella del martirio, sette libri e un girotondo¹⁸, che Emilio Isgrò scrive tra il dicembre del 1981 e il gennaio del 1982 per Francesca Benedetti e il coro di bambini delle scuole di Gibellina, in occasione del quattordicesimo anniversario del terremoto, segna l'esordio dell'attività teatrale ed è espressione forte e tangibile di un desiderio di ripresa.

sono Gibella la più pura stella,/ sono Gibella rimasta zitella./ E nell'inferno
turbinate e vario/ del dopoterremoto, tra lusinghe e spinte/ di questi anni
sanguinosi e celeri,/ scorgo dietro una porta/ un uomo tramutato in water che si
lagna/ al suon dello sciacquone e canta¹⁹.

Gibella è un testo che mantiene le caratteristiche popolari dell'antico commo, il dialogo lirico tra coro e attore, costruito per strofe simmetriche e in responsione²⁰.

Si potrebbe anche parlare di una rappresentazione drammatica in forma di oratorio, con una voce solista che passa di quadro in quadro, non imputabile peraltro a uno stesso personaggio. Gibella è una marionetta di puparo, tagliata a linee sommarie ma alla quale è assegnato un linguaggio intenso, emotivo, concitato: la storia eterna, ripetitiva dell'«inferno turbinoso e vario del dopoterremoto, tra lusinghe e spinte di questi anni sanguinosi e celeri...». Isgrò ha un bel farsi gioco di Freud, la sua poesia ha una radice dirò così genitale, si radica fortemente in un'appartenenza a una gens o tribù o luogo, da cui tutto è nato e può continuare a nascere, per semplificare: la Sicilia [...] ²¹.

La Sicilia è incarnata in questa donna, Gibella, che in una battuta al termine della Quinta risposta, dichiara: «Io Gibella del Martirio/ mi assumo tutto il peso/ e passo senza remore./ Perché la differenza è minima, oramai,/ tra paradiso e inferno: da una parte/ l'aria condizionata, dall'altra le finestre aperte»²². In scena anche un'installazione dello stesso Isgrò: «sette tavoli,

¹⁷ A. Pes, «Gibellina, otto anni di teatro», in *Labirinti*, anno III, numero unico, 1990, p. 4.

¹⁸ Il testo, in una versione poetica modificata, è pubblicato in E. Isgrò, *Oratorio dei ladri*, Mondadori, Milano 1996, pp. 17-47, ora anche in M. Treu, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 93-114.

¹⁹ E. Isgrò, *Gibella del martirio*, in M. Treu, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, cit., p. 107.

²⁰ *Ivi*, p. 56.

²¹ G. Gramigna, «Cantami, o puparo, del poeta siciliano l'ira funesta», in *Corriere della Sera*, 11 agosto 1996.

²² E. Isgrò, *Gibella del martirio*, in M. Treu, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, cit., p. 108.

ognuno sormontato da una lucerna, da un libro le cui pagine bruciate declinano la cancellatura in un modo radicale e irreversibile e una teca che custodisce, come un reperto o una reliquia, un quaderno dei bambini di Gibellina»²³, che cristallizza la storia in gesti semplici e minimali e ne suggerisce una dimensione intima, grazie alla presenza in scena dei bambini del coro, simbolo di speranza per il futuro.

L'immagine del terremoto, che ritorna in un dialogo serrato tra i vivi e i morti, assume una dimensione cosmica in cui Gibella-Gibellina richiama la cultura arcaica e la storia del Meridione fino ai giorni nostri, con una spiccata apertura nei confronti di ciò che sarà, tanto che Gibella, incinta, vive «in una notte/ tutte le tragedie/ che furono/ che sono e che saranno»²⁴. E come in un rito, dove il tempo è metastorico, Isgrò passa in rassegna tutti i condottieri della storia, ma anche persone comuni come gli abitanti di Gibellina; vaga, richiamando luoghi lontani e paesi vicini a quello distrutto; s'interroga, incessantemente e in più lingue, sul motivo per cui avvengano i terremoti.

Molti sono, in nuce, i temi che saranno propri dell'Orestea:

fra questi spicca la sua sofferta condizione metaforica di donna e madre che la rende partecipe di tutte le vittime del terremoto, di altri infiniti lutti, delle faide di mafia, delle guerre o delle 'missioni di pace' («Dolorosa/ necessità, la pace, anzi funesta»); e ancora le famiglie della gioventù bruciata dalle droghe («Si bucano. Si spinellano»), dei *desaparecidos* e terroristi («La clandestinità del sacco a pelo»). Altri personaggi qui evocati, reali o immaginari, torneranno nella trilogia: basti citare le donne incinte che formeranno il coro del secondo dramma dell'*Orestea* (*I Cuèfuri*) o il san Tommaso cristiano, simbolo d'incredulità, con cui si identificherà la balia Ciccina nello stesso dramma. Accanto a questi personaggi storici si segnalano quelli 'minori' che caratterizzano la comunità di Gibellina e ritorneranno sia nelle opere coeve, *San Rocco* e l'*Orestea* sia in quelle successive²⁵.

Un'altra esperienza di spettacolo in cui è richiesto allo spettatore di entrare a far parte è *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori*, una processione in versi, una sorta di sacra rappresentazione che accompagna la

²³ S. Troisi, *Le Sicilie di Isgrò*, in Emilio Isgrò. *Disobbedisco. Sbarco a Marsala e altre Sicilie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, p. 16.

²⁴ E. Isgrò, *Gibella del martirio*, in M. Treu, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, cit., p. 103.

²⁵ M. Treu, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, cit., p. 57.

festa del santo patrono il 15 agosto²⁶. La prima assoluta è del 1982, alla quale segue la rappresentazione dell'anno successivo²⁷, dove lo stesso Isgrò interpreta la parte del poeta, insieme agli abitanti di Gibellina e ai rappresentanti dei mestieri tipici.

La processione per il santo, taumaturgo e protettore dei contadini, si snoda per le vie e le piazze di Gibellina Nuova e rispetta la struttura drammaturgica di tipo processionale esemplata sul modello dei Misteri²⁸, dove a sfilare insieme agli interpreti e alla popolazione sono anche i *Prisenti*, strisce di tessuto ricamate dalle donne del paese.

Narrare, predicare, rappresentare il messaggio della salvezza attraverso personaggi, attori, gruppi statuari, questa la sintesi 'popolare' dei Misteri, una forma di teatro itinerante che, secondo l'accezione medievale, indica la messa in scena di qualche mistero della religione, «*Mysterium*, segreto sacro, *arcanum*, cerimonia religiosa»²⁹, ma fa anche riferimento al termine

²⁶ Cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano* (1955), Boringhieri, Torino, 1976, pp. 704-714.

²⁷ Vi sarà una ripresa dello spettacolo anche nel 1984.

²⁸ La processione dei Misteri del Venerdì Santo è presente in molte città della Sicilia e ha origini molto antiche: sul finire del Cinquecento, lo spirito della Controriforma combatte la diffusione della drammaturgia sacra e determina un progressivo allontanamento dal testo scritto, dopo il Concilio di Trento (1545-1563) si verifica un'azione moralizzatrice sui riti della Settimana Santa: alla drammaturgia teatrale si sostituisce quella figurativa delle processioni. I contatti con Genova, strettamente legata alla Spagna, portano in Sicilia, alla fine del XVI secolo, le *Casazze* genovesi. Queste rappresentazioni consistono in una processione composta di bambini vestiti da angeli, monaci autoflagellanti e gruppi di persone, detti *paxos*, (dallo spagnolo *pasos*), montati su piattaforme lignee sostenute da uomini nascosti da ampi drappi. Nei primi anni del Seicento si assiste al progressivo trasformarsi e sostituirsi delle processioni animate con statue e, al contempo, all'abbandono della rappresentazione dell'Antico Testamento, preferendo raffigurare esclusivamente la Passione e Morte di Gesù. Per una sintetica bibliografia sui Misteri del Venerdì Santo si vedano: *La processione dei Misteri: Venerdì Santo*, testi di N. Lamia, Ente provinciale per il turismo, Trapani 1971; M. Colangeli, *Le feste dell'anno. Almanacco delle feste popolari italiane*, SugarCo, Milano 1977; G. Pitre, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone, Palermo 1881 (rist. anast., Forni, Bologna 1980); G. Cammareri, *La Settimana Santa nel trapanese: passato e presente*, Coppola, Trapani 1988; C. Bernardi, *La processione dei Misteri*, in Id. *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991, pp. 106-109; G. Cammareri (a cura di), *La processione del Venerdì Santo in Trapani*, La Medusa, Marsala 1992; A. Precopi Lombardo, L. Novara, *Argenti in processione. I Misteri di Trapani*, Murex, Marsala 1992; A. Buttitta, *Pasqua in Sicilia*, Promolibri, Palermo 2003; G. Lipari, *Passio Drepani cun ars hortolanorum: la processione dei misteri di Trapani*, Ignazio Grimaldi, Trapani 2008; A. Safina, *I Misteri: la processione lunga un giorno*, Di Girolamo, Trapani 2009; *Misteri: la processione Santa a Trapani*, Thyrsus, Arrone 2013.

²⁹ G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1847 (citato in S. Accardi, *Un breve excursus sulla processione dei Misteri di Trapani*, in Ceto degli Orefici (a cura di), *Processione dei Misteri di Trapani. Gruppo sacro "La Separazione"*, s.e., Trapani 2013, p. 43.

‘mestiere’, vale a dire cetto sociale che unisce carattere religioso e corporativo e coinvolge una tipologia di festa popolare.

Non si tratta di una esperienza di tipo cognitivo ed emotivo fondata sulla distanza e sulla visione, come a teatro, ma di una esperienza rituale di coinvolgimento che interessa l’individuo e la collettività³⁰,

si tratta di un teatro del popolo, in cui il popolo, la comunità, è protagonista dell’evento scenico³¹e, come nel caso di Gibellina, attraverso l’evento scenico, è protagonista dell’evento naturale che l’ha colpita.

Si rappresenta un evento [...] e lo si assume sul piano simbolico, ma lo si “vive” tutti assieme, protagonisti e pubblico, nella scena reale del proprio paese. La rappresentazione è vera e simbolica allo stesso tempo, in quanto “forma vissuta”, non perché recitata da personaggi viventi [...] ma perché essa si svolge chiamando tutti a partecipare dentro il contesto reale del proprio paese, e per ciò stesso trasfigurandolo. Ciò che si recita è al tempo stesso reale e simbolico, presente e passato, è avvenuto una volta e avviene qui e ora, sembrerebbe sottintendere il significato preposto alla macchina scenica della festa³².

Protagonista di *San Rocco* è un contadino che s’illude di essere il santo e vuole incontrare il Papa a Gibellina, per discutere con lui.

Prima di scrivere, mi sono studiato a lungo le potenti pitture dedicate alla sua vita immaginaria dal Tintoretto: e spero che almeno una traccia di quel mistero sia passata anche nelle mie parole, scritte per essere «viste», prima che lette³³.

Per questa rappresentazione, Pietro Consagra realizza il *Carro di san Rocco*, da utilizzare durante la processione in onore del santo³⁴: si tratta di un

³⁰ C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, cit., p. 110.

³¹ C. Bernardi, *La passione di Oberammergau 2010*, in F. Fiaschini (a cura di), *La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea*, Titivillus, Corazzano-Pisa 2013, p. 61.

³² L. Mazzacane, *Struttura di festa. Forme, struttura e modello delle feste religiose meridionali*, Franco Angeli, Milano 1985, pp. 40-41.

³³ E. Isgrò, «Un teatro per il Grande Meridione», *Corriere della Sera*, 11 agosto 1984.

³⁴ Lo scheletro dell’opera è costituito da un telaio rettangolare di sette metri per tre con quattro ruote portanti. I pannelli di forma curva, accavallandosi uno sopra l’altro, creano i piani sfalsati tipici della poetica di Consagra. Il timone, fissato davanti al carro, viene collegato a un trattore e portato in processione. Il carro, dipinto di blu, azzurro, rosso e giallo, è caratterizzato da una serie di lampadine, disposte lungo il proprio profilo, di colore diverso, che, una volta accese, rendono visibile la geometria della macchina scenica. A lato della gradinata del carro, su cui è posta la statua di San Rocco, sono fissate vele bianche convergenti, alla cui estremità è posta una ventola a sei pale di tela a maglie larghe, imbevute di gesso, acqua e colla, collegata a una cinghia fissata a una ruota di frizione, tangente a una delle ruote anteriori del carro.

elemento scenografico che contribuisce ulteriormente alla desacralizzazione e alla reinvenzione dei dialoghi e dei personaggi evocati da Isgrò, «nel finale, con la circolarità tipica delle opere di Isgrò, ancora una volta il tempo della rappresentazione e quello della celebrazione si saldano e si sovrappongono: un coro di bambini dedica alla nuova Gibellina un inno alla vita, suggellato dai fuochi d'artificio della festa patronale»³⁵.

Sono tutti rituali, questi, che agiscono come puntelli analitici di orientamento rispetto al passato, dove la narrazione ingaggia rapporti con il senso della durata e il significato dello spazio dal punto di vista del gruppo.

Il modo di pensare al teatro in quegli anni a Gibellina si riallaccia per molti aspetti all'esperienza di Eugenio Barba, laddove afferma che

fare teatro vuol dire praticare un'attività in cerca di senso. Preso a sé, il teatro si rivela un residuo archeologico. Tuttavia in questo residuo archeologico, che ha perso la sua utilità immediata, vengono iniettati valori di volta in volta diversi. Possiamo adottare quelli dello spirito del tempo e della cultura in cui viviamo. Possiamo invece cercarvi i *nostri* valori³⁶.

In *Gibella* e *San Rocco*, così come in altri spettacoli prodotti a Gibellina che qui per ragioni di spazio non citiamo, il passato in scena si riattualizza attraverso *performances* rituali in cui il dire qualcosa è anche fare qualcosa nel teatro della vita quotidiana. Il ricordo, pertanto, si pone in stretto rapporto con la comunità e diventa il modo per conoscere l'esperienza sociale della memoria.

Nelle singole vite una cultura viene coniugata, raccontata, trasformata³⁷ e per questo diviene memoria tangibile e selezione sociale degli eventi da parte del gruppo che la produce.

Gibellina diviene un simbolo dell'operare, del riflettere, del sentire attraverso l'arte, e del simbolo Gibellina ha, infatti, tutte le caratteristiche, innanzitutto la memoria, luogo simbolico per eccellenza che «costruisce un

³⁵ M. Treu, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, cit., p. 61.

³⁶ E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 61.

³⁷ Cfr. P. Clemente., *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2013, pp. 217-249.

legame tra il passato e il presente e, al tempo stesso, ne mantiene ben vive le fratture»³⁸.

Investire nell'arte, secondo Corrao, avrebbe impedito alla città e ai suoi abitanti la perdita totale della propria identità, avrebbe evitato di far apparire il nuovo assetto urbano come quello di un qualsiasi quartiere della periferia del Sud, avrebbe incoraggiato un nuovo rapporto con la memoria posta in relazione con quella stessa identità perduta, che non avrebbe dovuto rappresentare il semplice documento-ricordo di ciò che fu, ma richiamare agli abitanti il loro passato nella conferma della loro collocazione in una dimensione temporale e culturale di rottura e, al tempo stesso, di continuità.

In questa logica, la forte spinta dell'arte all'ideale non ha potuto che concretizzarsi, dunque, nel teatro, essendo questo «il luogo di passaggio dal quotidiano all'extraquotidiano, tra il presente e l'ideale»³⁹.

E per teatro non si sarebbe dovuto intendere il semplice edificio o il luogo della rappresentazione scenica, quanto piuttosto l'intero territorio, manifestazione delle possibili espressioni dell'uomo e di un'arte che dialoga con lo spazio, appropriandosi di frammenti di realtà, così da attivare nello spettatore una risposta globale non più affidata soltanto all'organo privilegiato della vista, ma diretta al coinvolgimento dell'intero apparato sensoriale.

Gibellina ci è utile come paradigma di un teatro 'diffuso', sensoriale, immersivo, perché, toccando l'universo simbolico, rinvia sempre ad altro, attraverso opere che rappresentano mondi possibili, mediati dall'ideale⁴⁰.

Ideale che consiste nel trattenere l'evento del terremoto, ma, nel contempo, superarlo, progettando e conservando una nuova vita in quei luoghi, che coinvolga non solo i soggetti, ma anche il mondo e la natura da interpretare secondo la produttività dell'immaginazione.

³⁸ E. Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 9.

³⁹ F. Cruciani, *Lo spazio scenico del teatro*, Laterza, Bari-Roma 1992, p. 6.

⁴⁰ «Il simbolo non rappresenta un'eccezione, è piuttosto l'universale o meglio il tutto: è ciò che infrange i limiti. Ergersi a simbolo significa elevarsi sopra la meschinità e la finitezza del mondo e incontrare valori universali e imperituri» (E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 1996, p. 194).

Il territorio che si fa scena e scenografia «rappresenta il contenitore all'interno del quale si sviluppa l'azione»⁴¹, sia degli abitanti, che degli artisti, degli architetti, degli attori e dei registi, nei rispettivi luoghi deputati per la rappresentazione.

È necessario pensare a questo luogo come ad un museo senza custodi, uno spazio dove poter valutare effettivamente i desideri della gente, espressi senza la paura di eventuali ripercussioni, rispetto alla manipolazione e all'interazione con l'opera⁴².

E proprio per la peculiarità straniante del suo assetto, che esula da ogni coinvolgimento emotivo e sentimentale di chi la osserva, Gibellina Nuova sembra avvicinarsi alla concezione della scena propria del teatro epico⁴³, utilizzata da Bertolt Brecht nel mostrare ciò che era noto e quotidiano in una forma che lo rendesse inedito e impreveduto, generando sorpresa, stimolando il pubblico a porsi interrogativi, ad assumere un atteggiamento critico nei confronti di ciò cui stava assistendo.

Un palcoscenico nel cuore del Mediterraneo fu ed è questa utopia⁴⁴, in cui è ancora possibile ritagliarsi il proprio ruolo, il proprio percorso di senso, di contemplazione, di indagine critica.

⁴¹ C. Guaita (a cura di), *Teatro e arti visive*, Bulzoni, Roma 2008, p. 11.

⁴² L. Lonardelli, in M. Bignardi, D. Lacagnina, P. Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, cit., p. 111.

⁴³ «Questo teatro è legato al corso del tempo in modo completamente diverso dal teatro tragico. Poiché la tensione è legata non tanto all'esito quanto alle vicende [...]. Per il teatro epico, l'arte sta appunto nel suscitare, [...] il pubblico deve imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove. Il teatro epico [...] non deve tanto sviluppare azioni quanto rappresentare situazioni [...]. Si tratta piuttosto, principalmente, di scoprire queste situazioni. [...] Questa scoperta (straniamento) delle situazioni avviene mediante l'interruzione di certe azioni. [...] Vale a dire: l'estraneo viene messo a confronto con la situazione» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 128, 130, 131).

⁴⁴ Quanto è avvenuto e si è realizzato a Gibellina è stato definito dalla maggior parte di coloro che si sono occupati, a titolo differente, di questo luogo, con il termine di 'utopia'. Utopia del nuovo, frammenti d'utopia, utopia della libertà, utopia e realtà, scotto dell'utopia, memoria e utopia, in definitiva utopia Gibellina, quasi a voler sottolineare la non realtà di questa cittadina siciliana, frutto della pura immaginazione umana che evoca sogni irrealizzabili o destinati all'insuccesso (S. Troisi, *Esperienze nel contemporaneo in Sicilia. Gibellina Nuova, tra memoria e utopia*, S.T.ASS, Palermo 1990; G. La Monica (a cura di), *Gibellina. Totalità dell'ideologia, frammenti dell'utopia*, Ila Palma, Palermo 1981; N. Cattedra (a cura di), *Gibellina. Utopia e realtà*, Artemide, Roma 1993; E. Crispolti, *Lo scotto dell'Utopia*, in M. Bignardi, D. Lacagnina, P. Mantovani (a cura di), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, cit.).